

春画と衣装

著者	鈴木 堅弘
雑誌名	日本研究
巻	41
ページ	137-178
発行年	2010-03-31
その他の言語のタイトル	Shunga and Costume
URL	http://doi.org/10.15055/00000503

春画と衣装

はじめに

江戸時代の春画を見ていて不可解に思えてくることの一つは、交わる男女が衣装を身につけていることである。

いうまでもなく春画は男女の性の営みを表現している。その場合、男女が裸体で描かれるケースが多くなるはずである。明代後期（十六世紀から十七世紀）以降の中国春画には衣装の表現がほとんど見られない。ところが、日本の春画には裸体が少なく、むしろ華麗な衣装を身につけた男女が数多く描かれている。江戸時代の春画については、色事を行う男女がともに衣装を着ている割合は全体の約八割におよび、さらに女性に関しては約九割が衣装を身につけている⁽¹⁾。春画に衣装を描く理由については、すでに先行研究でいくつかの重要な指摘がなされている。たとえば、「裸体を隠すことによって

鈴木堅弘

かえって性の営みへの想像力を刺激し、エロティシズムを紡ぎ出す⁽²⁾」、あるいは「裸に衣装を着せかけることによって多彩な情景を演出し、多彩な趣向を眺め楽しむことができる⁽³⁾」、また「春画の享受者が、衣装から身分や、その場の状況、男女関係などを的確に読み取るため⁽⁴⁾」などがある。本稿においては、この問題について、これまでの研究とは異なる新たな見解を示してみたい。

もともと、日本の春画が男女の裸体をまったく描いてこなかったわけではない。とくに浮世絵春画以前の肉筆春画では、全裸の男女の取り組みが多く描かれ、むしろ着衣の性交図は少ない。それが菱川師宣以降（十七世紀後半）の浮世絵春画になると衣装を着たまの性交図が数多く描かれるようになり、この時代から春画表現のなかに衣装を描く要素が加わりはじめる⁽⁵⁾。

このように考えていくと、江戸時代の春画にはなぜ衣装が描かれ

たのか、その理由を解き明かすことによって、「日本の古い肉筆春画」あるいは「中国春画」とも異なる、浮世絵春画の独自の特徴が浮かび上がってくるにちがいない。

とはいえ、この問題についてただ漠然とした考察を試みても、色事と衣装を結びつける本質は見えてこないであろう。そこで本稿では、ある観点にしばってこの問題を掘り下げてみたい。それは「春画」と「風流」との関係である。

日本文化における「風流」については、すでに多くの研究で指摘されているが、その意義はじつに広い。たとえば岡崎義恵の「風流の思想」によれば、「風流」の根本的意義について次のように記している。

優れたる精神文化的価値の存する有様といふことである。その内容は初めは主として政教的であつたかと思はれるが、更に廣く倫理的・美的価値の領域に及び、その所在は天下の民俗・特定の個人・自然物・藝術品等に互つてゐるやうである。⁽⁶⁾

岡崎の説によると、「風流」とは単に芸術的な美意識の範疇に止まることなく、日本人の生活文化や精神世界のなかに深くとけ込んだ意識であるといえよう。また、日本における風流の伝統はるか『万葉集』の時代までさかのぼることができ、平安期には和歌や説

話の世界のなかで優雅を嗜好する「みやび」として用いられてきた。一方、近世期には、俳諧世界で奢侈を忌避する「わび」・「さび」として用いられた。こうしてみても、「風流」の意義はじつに広い。

またとくに平安期以降、「風流」は人工的な創作物を飾り立てる原動力として用いられた。⁽⁷⁾ 中世期に「風流」は、花車や花傘を豪華にかざる意識となり、祭礼の衣装、山鉦の装飾、造園の人工美、生活用品の虚飾まで、その意識にもとづいてつくられることになった。このような「かざり」としての「風流」を考えるならば、春画・艶本の形態そのものがすでに多くの飾りで満ちあふれている。江戸時代の春画は、贅を尽くした装丁から細密な多色刷りまで、艶摺、空摺など多様な技法を駆使した人工装飾で彩られている。

そのほか、「風流」の原義で忘れてはならないのは、「風流」への誘いのなかにはつねに「好色」の意識が含まれていることである。中国唐代の詩歌における「風流」の意味を考察した小西甚一によれば、「風流を構成する要素は琴・詩・酒・妓の四つであり、音楽、文芸、佳酒、美女の参加する場で愉しむところに風流が存在する」と結論づけている。⁽⁸⁾ くわえて小西は、この中国大陸で用いられた風流の四要素が古代から中世にかけて書物を通じて日本へ流入し、平安期に和歌や文芸をたしなむ知識人によってこれらの四要素が「好色」の意味にまとめられたとしている。⁽⁹⁾

こうしたことを踏まえて、本稿では日本の「風流」を構成する

「かざり」と「好色」の側面に注目し、春画に描かれた衣装が両者を結ぶ役割を果たしていることを検証する。また、本考察を通じて日本文化に通底する「風流」の意識が、江戸時代の春画に深く関わっていたことを論じていきたい。

一 「春画」と「風流」

風流と好色

われわれが普段、「風流」という言葉を耳にすると、貴人たちの優雅な遺風を思い起こし、あるいは世捨て人の「わび」「さび」の精神を思い出す。ところが、こうした世俗を離れた理想境への「風流」のイメージは、日本文化史における長い歴史のなかで比較的新しい時代に作り出されたものである。⁽¹⁰⁾

さきほどのくり返しになるが、日本文化における「風流」の意味は、「みやび」「かざり」「わび」「さび」など、じつに多様である。ただ、こうした多様な意味に分化していく以前の原義に立ち戻ってみるならば、「風流」とは、音楽を奏で、歌を詠い、酒興を愛し、男女の交遊をたのしむ「色事の世界」をイメージさせる。

こうした風流のイメージはすでに平安期から中世期にかけて漢詩や和歌の世界で具体的に記されている。たとえば一休宗純による『狂雲集』には「風流年少寵尤深」（風流年少寵尤も深し）⁽¹¹⁾や、『雲雨風流事終 夢閨私語笑慈明』（雲雨風流事終つて後 夢閨の私語

慈明を笑う）⁽¹²⁾と記されており、ここでの「風流」とは、あきらかに「好色」の意味を示している。

また「風流」と「好色」をつなぐイメージは、江戸前期の時代に浮世草子の流布にともない庶民層までひろがりをみせる。とくに「風流」と「好色」を結びつける記述は、元禄期前後（十七世紀後半）から盛んに刊行されはじめた好色本の浮世草子のなかに数多く見出すことができる。たとえば、『男色十寸鏡』（貞享四年 一六八七）では次のように記されている。

伊達をし給ふとも、女道のふうとは大にかはるべし。其品はいひもつくされず。心をつけて考給ふべし。いふにおよばず、色道は、いづれにても香車風流をもつての交也。⁽¹³⁾

ここでは、男色と女色は大いに異なるが、いづれにしても色の道は風流をもとにした交わりだとしている。これは男色者のたしなみを教示した内容であるが、色事の世界にはつねに風流の心がけが必要であると伝えている。

また同時代の浮世草子のなかには、色事を指南する教訓事項として「風流」の概念をもちだす記述がほかにも見られる。たとえば、『好色袖鑑』（天和二年 一六八二）では次のように記されている。

もと他人なれども、きえん^(奇縁)にひかれて夫婦となる。されば、一生そひはつるものなるを。うまれつきはさらなり。先其ころざまのよしあしをもしらずして。たゞ人のいひなしをしるべとなし。又は、ころざま、うちすじやう^(素性)にもかまはず。たゞ金銀にめくれて、えんをむすびなどし。かたわ。おひ女房などもちて。わきよりあざけり。わらふをも。かへりみぬたぐひもあり。さてくかなしく、むらさき心にあらずや。男女のみちは、ひとへに風流をもと⁽¹⁴⁾し。

この記述は夫婦の色事に対する教示事項である。ここでは、金銀にひかれて婚姻すれば他人から笑われ、男女の道はひとえに風流が大切であると説いている。ここでの「風流」とは具体的にどのような行為を示すのか記されていないが、とにかく男女の色道には「風流」の意識が必要であるとしている。そのほか、『人倫糸屑』（貞享五年 一六八八）にも同じようなことが記されている。

世上に淫乱は多くして、色好はすくなし。わきから興がさめ、とり入てみる程いやにむつとする女などを。吾仏^{あが}と思ひ、一生そひはつるたぐひは、更に色の諸分^{やば}は空人^{あが}介。是人情を備^{そなへ}。風流といふわかにいたらぬ処也⁽¹⁵⁾。

世の中には色事におぼれる人はたくさんいるけれども、人情を備え、風流の境地に至る色好人はほとんどいないと記している。ここでも「風流」の具体的な行為は記されていないが、とにかく色道には「風流」の境地に至る必要があると説いている。こうした江戸時代の好色本の記述から、当時の人びとが「風流」と「好色」をつなぐイメージを抱いていたことを知ることができる。

なお、浮世草子のなかには「風流」を題名に冠した好色本も数多く見られる。たとえば『風流好色十二段』（元禄十五年 一七〇二）、『風流日本莊子』（元禄十五年 一七〇二）、『風流曲三味線』（宝永三年 一七〇六）などがある。この点からも、江戸前期の時代には「風流」の言葉が「好色」の意味で用いられ、この言葉がしだいに時代の流行語となっていくことが読み取れる。

いずれにしても、好色本がひろく世に行きわたる元禄期前後（十七世紀後半）の時代から世俗において好色的なものを「風流」として捉える傾向があつたといえよう⁽¹⁶⁾。

そうであるならば、これら浮世草子とほぼ同じ時代から盛んに摺られ始めた浮世絵春画も、こうした世相の文化傾向に充分に呼応したにちがいない。たしかに「風流」を題名に冠した浮世絵春画も数多く見られ、江戸の春画文化はその始まりからすでに「風流」と「好色」をつなぐ意識のうえにあつたと考えられる。

風流を描いた春画とは

ところで、春画が「好色」を描いているのは言うまでもないが、その一方で、はたして本当に「風流」を意識して描かれたのだろうか。

以下、これについて考察をくわえていきたい。そこでまずは江戸時代の春画のタイトルに注目したい。江戸時代の春画のなかで最初に「風流」を題名に冠したものは、菱川師宣による『風流絶暢図』（天和期 一六八一—一八四）である。この春画は、中国の明清期（十六世紀半ば—十七世紀半ば）の杭州で出版された中国春画『風流絶暢図』を、菱川師宣が原題名のまま翻案したものである。その挿絵は師宣風の筆致であるものの、絵の構図や内容は明板原本とほぼ同一であり、画図上部に詩文とその日本語訳が記されている。このことから日本版『風流絶暢図』は、明代後期の中国春画を日本語に翻訳するために、あるいは日本で同書の版木をつくるために摺られたといえよう。

なお、明代後期の中国では、好色をテーマにした絵画が数多く描かれ、好色秘画が大陸の文人のあいだでたいへんに流行した。これについては中国版原本『風流絶暢図』の序文と各詩文に明代後期の文人の雅号が多数署名されていることからわかる。¹⁷ ちなみに、明代後期の大陸において「風流」とは色道観のことであり、この時期

に可憐にして華やかな中国春画が数多く描かれたのも、同地の文人墨客が好色世界に憧憬を抱く「風流」思想の流行があったためである。¹⁸

こうした中国大陸での春画の盛行にともない、同時代の日本の文人や絵師が大陸から持ち込まれた好色秘画に影響を受けたことはすでに指摘されている通りである。¹⁹ 菱川師宣もそのひとりであるが、日本版『風流絶暢図』には、中国版原本から直接引用したと思われる序文が記されている。そこに題名に「風流」の言葉を用いた理由が記されている。

其名曰風流絶暢付之美剗廁中秋始落成苦心煩思殆非一日也²⁰

（其の名曰く風流絶暢とは之に付き、廁中を美しく剗む、秋始まり落成し、苦心を煩わしく思えば殆ど一日非ず也）

ここから、「風流絶暢図」のタイトルが、風流が尽きないのは閨中の出来事であり、これを美しく版木に刻むという意味で付けられたことがわかる。またその後半部から、秋が始まる頃にこの本ができあがり、長い苦心からようやく解放された、風流文人らしい憂いの感情が読み取れる。ここから、この題名の「風流」とはあきらかに閨中の秘事を示しており、「風流」という言葉が「好色」と同義語で用いられていた例を知ることができる。

では、日本の浮世絵師がこうした大陸の風流観をそのまま受け入れるかたちで春画を描いたのか。これについてはさらなる検証が必要であるが、日本の春画・艶本にも「風流」の言葉を用いたタイトルは実に数多く見られる。そこで、白倉敬彦氏による『絵入春画艶本目録』（平凡社）を参考にして、そこから「風流」の言葉をタイトルに加えている春画を抽出してみた。

作品 年代 絵師名 版元

- 『風流絶暢図』 天和期（一六八一―一八四）頃 菱川師宣
『風流連三味線』 元禄十七年（一七〇四） 画師未詳
『風流足分舟』（改題本） 宝永五年（一七〇八）頃 西川祐信 菊屋七郎兵衛板
『風流御長枕』 宝永七年（一七二〇） 西川祐信
『風流三幅対』 宝永七年（一七二〇） 西川祐信
『風流色図法師』 正徳四年（一七一四）頃 西川祐信 八文字屋
『風流妹背川』（改題本） 正徳四年（一七一四） 西川祐信 八文字屋八左エ門板
『風流色八景』 正徳五年（一七二五） 西川祐信 菱屋治兵衛板
『風流みづ遊』（改題本） 享保五年（一七二〇）頃 西川祐信
『風流祇園桜』 享保十五年（一七三〇）頃 川枝豊信
『風流色著』 享保十八年（一七三三） 西川祐信 谷村清兵衛板

- 『風流玉の盃』 宝暦八年（一七五八） 北尾雪坑斎（辰宣） 画か
『風流姫かゞみ』 明和元年（一七六四）（西川祐信風）
『風流三代枕』 明和二年（一七六五） 菊川秀信
『風流座敷八景』 明和六年（一七六九）頃 鈴木春信
『風流艶色真似るもん』 明和七年（一七七〇） 鈴木春信 西村永寿堂板

- 『風流江戸八景』 明和八年（一七七二）頃 鈴木春信
『風流色長者』 明和八年（一七七二）頃 西川祐尹
『風流十二季の栄花』 安永二年（一七七三） 磯田湖龍斎
『風流相生守十二支』 安永二年（一七七三）頃 磯田湖龍斎
『風流十二季笑』 安永二年（一七七三）頃 磯田湖龍斎
『風流男女相生吉凶図』 安永二年（一七七三） 磯田湖龍斎
『風流色算法』 安永三年（一七七四）頃 磯田湖龍斎
『風流江戸十二景』 安永三年（一七七四）頃 磯田湖龍斎
『風流四季の友』 安永八年（一七七九）頃 北尾政演
『風流道具八景』 安永九年（一七八〇） 磯田湖龍斎
『洛東風流姿競』 文化八年（一八一二）頃 有楽斎長秀
『風流前句合』 文政九年（一八二六） 溪斎英泉画か
『風流東飛那かた』 文政十年（一八二七）頃 画師未詳
『風流色季寄』 天保五年（一八三四） 歌川芳信

この表から、「風流」という言葉が江戸時代を通じて春画の題名に用いられてきたことがわかる。とくに明和・安永期（十八世紀後半）に入ると、「風流」を用いた春画のタイトルが目立つようになり、文化・文政期（十九世紀前半）を過ぎると、そうしたタイトルの春画は減少していった。さらに注目すべき点は、春画のタイトルに「風流」を用いた絵師には偏りがある。この表から、西川祐信、鈴木春信、磯田湖龍斎などが「風流」の言葉を好んで使ったことがわかる。先に浮世草子の好色本に「風流」の題名が数多く見られることを指摘したが、江戸時代の春画の題名も、浮世草子の盛行期と同じ時期か、あるいは若干遅れるかたちで、「風流」の題名が数多く付けられるようになった。

それでは実際、江戸時代の浮世絵師は「風流」を意識して春画を描いたのであろうか。これについては、そうした意識が最も明確に記されている序文を中心に検証してみたい。

江戸時代の春画には、とくに序文や跋文に「風流」の言葉が用いられており、なかでも初期の浮世絵春画からその言葉を数多く見出すことができる。たとえば菱川師宣の春画『今様枕屏風』（貞享二年一六八五）の序文（上）には次のように記されている。

今様枕ひやうぶ 上

萬の遊びのなかに色を好む人こそ男女の興あらんためなり、女

にほひなくおもはせて我も慰ん事、徳に背せり、むつまじく思ふ女をあひするは徳にかなへり杯といひて、みたりに興交する時は美悪の女、娶姑のたけき争ひふかし、是をあつかふ寺の兒童、顯舞の野老の情をも捨てず、又は初心の救ふたよりにもならんかしと遊興の気形を風流に畫して、其道のたよりにもならんかしといふて序すと云々

注目すべきはこの序文の後半部分である。「遊興の気形を風流に畫して」という記述から、この春画は色事のかたちを「風流」として描き、色道の指南書としてつくられたことがわかる。

ほかに、菱川師宣の春画『花のさかづき』（貞享四年一六八七）の跋文には、「右此枕絵者菱川師宣といひし畫工数卷書しなかに珍敷風流をゑり出して二冊になし令板行者也」と記されて⁽²¹⁾おり、あるいは菱川師宣の春画『まくら絵大ぜん』（天和二年一六八二）の跋文には、「其風流なる事をしらず、是をあらためずんばあるべからずと筆曲をつくし⁽²²⁾」と記されている。こうした記述から、菱川師宣の春画が色事の「風流」を意識して描かれたことがわかる。

師宣以後にも、いくつかの序文から春画を描く際の絵師の「風流」の意識を読み取ることができる。たとえば、北尾重政は春画『艶本色見種』（安永六年一七七七）の序文で、次のように記している。

序

色見へてうつろふ物は世の中の人のこゝろの花になり行、はつ春のわらふをたねは何某が工なる筆に書なし、おとこ女のさま／＼なる姿容をそのまゝに、むかし男の風流にも似ると書あらはして、おさなき人のわらひのたねにもとなし、色見草となつて初春のゑぼうみやげとはなしぬ

ここには、男女の色事の様々な姿をそのままに、むかし男の「風流」に似せて描いたと記されている。ここでの「風流」とはどのような情景であるのか、文面からは読み取れないが、北尾重政がこの春画を描くときに「風流」を意識していたことがわかる。また有名絵師が性愛を風流として描く意図から、当世はやりの「好色」を「風流」として捉える世俗意識までも透かし見ることができる。

そのほか、林美一の『江戸枕絵師集成 勝川春章』によれば、勝川春章の春画『會本何賦枕』（天明三年 一七八三）の序文には、春画そのものが「風流」の文物であると記されている。

會本何賦枕 序

賦は臥の和訓に通ひ、臥所に賦るまぐら畫の風流、少娘の木枕より、ついちよ／＼の肘まぐら、しれたら儘の草まぐら、互に高をく／＼り枕、恋しい時の文枕、つとめの床のぬり枕、いや

な客衆の長枕、好た客には短夜もあかぬ別のかこまぐら、あるひは傀儡女の旅まぐら、夜渡娘などの艸まぐら、趣向はつきぬ数枕の中に、新の一字は賦しものゝ字なればと、爰にもらし、年々歳々此書肆が何賦枕と題することしかり

この序文は勝川春章の筆によるものであり、冒頭部分にはつきりと「寝床へ配る枕絵（春画）の風流」と記されている。この記述から、春画自体がすでに風流物であったことがわかる。

こうしたことを踏まえて、「春画」と「風流」の関係について考えるならば、少なくとも江戸時代の春画においては、師宣、重政、春章の序文が記すように、「好色なるもの」と「風流なるもの」を重ね見る意向が含まれていたといえよう。さらに、もう一步進めて考えれば、その性愛表現の背後には、色道を絵画や文学の俎上へ意欲的に引き上げる文人趣味の風流観が横たわっていたといえるだろう。

ただこうした感覚は、江戸や上方の都市社会なかで書物を通じて中国の色道文化に呼応するかたちで醸成されつつも、大陸的な閉じた好色世界の範疇にとどまることはなかった。江戸時代の春画は、「風流」といえども、その内側に破顔一笑の表現を含み、あるいは庶民生活の幅広い開けた実態を含み、大陸の好色文化とは異なる独自の性愛世界を生み出していったのである。

江戸時代の絵師たちと風流

もちろん、江戸時代において「風流」の言葉は春画や浮世草子のなかだけに見られたわけではない。この言葉は、浮世絵師たちが活躍した時代にはすでに庶民の誰もが知っていた用語であり、春画以外にも絵本類、俳諧集、狂言本などに多用されていた。しかもこの言葉は「好色」のみならず、「みやび」「かざり」「わび」「さび」など、ひじょうに広い意味を含んでいた。そこで、浮世絵師たちはその時代のもっとも新鮮な話題や風俗を描くことを旨としていたために、つねに市井に流行る言葉や文物をいち早く捉える必要があった。このことについて、英一蝶が「四季絵辞」のなかで次のように記している。

近頃、越前の産岩佐何某となむいふ者、歌舞、白拍子の時勢粧をおのづからうつし得て、世人うき世又兵衛とあだ名す、久しく世に翫ぶに、亦房州の菱川師宣と云者、江府に出て梓におこし、こぞつて風流の目を喜ばしむ、此道、予が学ぶ所にあらずといへども、若かりし時、あだしあだ波のよるべにまよひ、時雨朝帰りのまばゆきをいとはざる頃ほひ、岩佐、菱川が上にたゝん事をおもひつゝ、よしな⁽²⁴⁾

これによれば、菱川師宣は江戸において浮世版画を描くことで人びとの「風流」の目を喜ばしたという。しかも、ここでの「風流」とは好色な淫風が漂う遊里や芝居小屋の悪所のことである。一蝶自身、若かりし頃、そのような世俗風俗の賑やかな世界を描く道に惹かれたと記しているが、当時こうした場所は、新たなファッションや享樂的な娯樂を生み出す流行の発信地であった。岩佐又兵衛や菱川師宣などの浮世絵師が描いたのは、まさに悪所の風俗であり、彼らは色事と虚飾に満ちた遊興の世界を「風流」として描いたのである。⁽²⁵⁾

なおもう一点、江戸時代の「風流」について忘れてはならないことがある。それは「おかしみ」もまた「風流」であったということである。

江戸の浮世絵師が俳諧や狂歌をたしなんでいたことはよく知られているが、そのような滑稽遊戯のなかに「風流」の意識が深くかかわっていた。これについては、すでに郡司正勝が「風流とやつし」のなかで指摘している。⁽²⁶⁾たとえば『俳諧増補提要録』（安永二年一七七三）には、次のような記述がみられる。

俳諧^{はいかい}はをかしきを風流^{ふうりゅう}とせり、寂し^{さび}みの実^{じつ}を旨とす。歌舞伎^{かぶき}狂言^{きやうげん}の大晒^{おほざらひ}と、能狂言^{のきやうげん}のをかしみを味ふべし、乞食袋^{こくみづ}、夜の柱^{はしら}、何くれとなく意を附けざれば得がたき道ぞかし、思ふべし

愼むべし⁽²⁷⁾

この記述から俳諧では「おかしさ」を風流とすることがわかる。⁽²⁸⁾

また、「おかしなもの」と「風流なるもの」を重ね合わせる見方は書画のジャンルでも用いられている。大岡春朴『画本手鑑』（享保五年一七二〇）の「鳥羽絵」の項には、次のような記述がみられる。

鳥羽絵

近頃より鳥羽絵と名付け狂画を専らにするあり古への僧正によるものか畜獣禽鳥は風流ならずただ人物のみ異形なり手足の短長小眼大口人跡をのぞき風流をこととす誠に五月雨のつれづれ秋の夜のともと成べき物は是なんまさと覚ゆ

ここでは、鳥羽絵に描かれた動物描写が「風流」のではなく、滑稽な人物表現が醸し出す「おかしさ」を「風流」としてとらえている。もちろん、当時の浮世絵師たちがこの感覚を意識しないわけがない。江戸時代においては、気の利いた「見立て」や機知に富んだ「洒落」もまた「風流」であり、彼らが俳諧においてへたな洒落を詠めば風流がないと罵られ、浮世絵において上手な見立てを描けば風流として褒め称えられたであろう。こうした「おかしみ」の表

現ができるか、できないか、そこに江戸人なりの美学があり、「風流」とは、機知に富んだ「おかしみ」を「歌」や「絵」で表現する行為そのものであったといえよう。

ならば、色事の「おかしみ」を描く春画は、浮世絵師たちにとってまさに「風流」を表現する現場であったといつてよからう。

二 春画の衣装と「雛形本」

風流としての衣装

さて、いよいよ春画に描かれた衣装の問題に迫ってみたい。

さきほど明代後期の中国春画と江戸時代の春画の関係について触れたが、長年にわたり日本の春画を研究してきたリチャード・レインは、双方の特徴を比較して「日本の絵師は、人物と性器の描写に加えて、着物などの装飾的なものに力をいれている」と指摘している。⁽²⁹⁾ この指摘は非常に重要な視座を含んでおり、両文化の性愛表現が同じ「風流」の視点で描かれていたとしても、その表現に違いがあるとすれば、その差異にこそ、その文化独自の傾向が表れているといえよう。とすれば、中国春画にはあまり描かれず、日本の春画に数多く描かれてきた衣装の表現が、日本の春画文化を特徴づける重要な要素の一つといえよう。では、同じ「風流」という観点に立ちつつも、双方の表現を分かť分岐点とは何か。ひとつ考えられるのは、日本の「風流」には「好色」のほかに「かざり」の意識を含

んでいるということである。つまり、日本の春画には衣装表現を通じて「かざり」の精神が含まれていたと考えられる。

日本文化における「風流」と「かざり」の歴史は、じつに古い。古代から中世にかけての公家の日記類(『中右記』『明月記』)には、「風流」の言葉が衣装の装飾や御車の虚飾を示す意味で用いられている。⁽³⁰⁾とくにこうした風流観は祭礼や法会の場で用いられ、非日常的な祠堂空間を豪華な山鉾や華美な花笠で飾り、人びとの目を楽しませた。またこのような場では、人びとが鬼や狸々の異装で着飾った仮装パレードが行われ、そこには名所の景観を飾った風流傘が舞い、豪華な小袖の布模様で彩られた山車が町中を練り歩いた。この風流祭祀の伝統は、今日においても、なお続いている。たとえば、京都の祇園祭や地方の民俗祭祀では、祭りというハレの空間を非日常へと変貌させる演出として、能狂言の造り物や豪華絢爛な織物の「かざり」で満ちあふれている。また辻惟雄氏によれば、こうした日本の「かざり文化」の母体にはつねに「風流」の意識があったと指摘している。⁽³²⁾

こうした意識は、日本の文化史のうえではいつの時代にもあった。たとえば江戸時代は、衣装を着飾ることが「風流」であった。これについては、『男色十寸鏡』(貞享四年 一六八七)に次のように記されている。

伊達風流心得の事

伊達風俗。第一、衣装の模様ちらしがたなどに、分て意得有べし。女めきたるは悪し、ちらしつけて。おほかたに似合たるよりも。くすんで、はづれに伊達をしたるは、見るにあらずして奥深し。⁽³³⁾

ここでは、「風流」の心得として、衣装模様にしつかりと気配りし、地味だけでも所々に着飾ることが大切であるとしている。この記述は、男性の着衣に関する心得であるが、もちろん同じことが女性の着衣にもいえたであろう。当時は、衣装を上手に着こなすことが「風流」であったのである。

ここで再び話を春画に戻したい。前章にて江戸時代の春画が「風流」を意識して描かれたことを検証したが、ならば当然、その表現のなかに日本的な「かざり文化」が息づいていてもおかしくはない。さきほど、日本の春画の特徴として衣装表現の多様さを指摘したが、まさにこの点に風流を母体とした「かざり」の演出をみることができる。

またじつさいに何人かの浮世絵師が、春画の序文で衣装模様や家具装飾を意識して描いたことを打ち明かしている。たとえば、菱川師宣の春画『まくら絵大ぜん』(天和二年 一六八二)の序文では、次のように記されている。

陰陽和合の道は二神のまくばいし給ひしより、此来風土に生□

もの此みちを恋なずまぬはなし、人としてなさけに頼りて色好まざ□□し、見よ／＼春の花もみちの秋の色有に能心まよへり、人間の露命北州に千年もみなこれかりのたのしみとたわむれ遊ぶ、糸竹の其品をうたひぐはん八六五□□ま音を高師の濱のあたたな身にそへ引ならす三味線のいとおもしろきしらべにて、十六おとりして恋慕ふとも多は色音糸竹の道より生ず、これ□□よ

□て色紙□に其品々とを絵にあらはし、模様風流をあらため枕絵大全と題して、いく世の慰にもするのみ

注目すべきはこの序文の最後である。ここで師宣は、色事の場面を描くことで世相の「模様風流をあらため」と高々と宣言している。つまり、この春画を描くことで世の中に新たな衣装模様の流行を生み出すと告げている。こうした菱川師宣の心意気に、春画を通じて流行ファッションを生み出していった現場をみる。ここで重要なのは、当世を代表する浮世絵師が春画を描くにあたって「風流」を母体とした「かざり」の演出を意識していたことである。

またほかにも、絵師が春画を描くに際しに衣装表現を意識した記述をいくつか見つけ出すことができる。菱川師宣が活躍した時代からかなり下るが、たとえば、歌川国貞の春画『今様三體志』（文政十

二年 一八二九）の序文には次のように記されている。

今様の三體志は、画工の妙を活かして、真行草の三交を見せたり。真は真実真の手の真にあらず。詰ときまりの真にして、麻上下・打掛姿の表向を画けるのみ。行は行義をすこし崩して、霰小紋の羽織を着流し、どうふかすれば氣の行く事も、ある行に譬へしなり。

この序文は猿猴坊月成によるが、ここからこの春画が麻上下、打ち掛け、霰小紋の羽織などの衣装表現を意識して描かれたことがわかる。ほかにも、春川五七の春画『会本手事之発名』（文化初期）の序文には、江戸よりも上方のファッションを推奨して描いたと記されている。

予が此會本をものして直よからぬ京女郎を寫するはひとへに今めかしたる江戸繪姿の嫋々ならで悪らしきをはぶき茲に中頃の好きを採廻已さいあれ中／＼に目なれざれば流行におくれしなどいふべけれど 京都の女郎の良き模様を識る人はしるなるべし

ここで序文の作者は、この春画では当世の江戸で流行っている女

性の姿美は省き、むしろ流行遅れとされる上方女性の容姿を紹介したいとしている。また「模様」の言葉に「ふり」という読み仮名をつけているが、もちろんこの言葉には、たんなる上方女性の気品や仕草を示すだけでなく、京女が好んだ衣装模様という意味も含んでいる。またここから、この時代からすでにファッションの発信地は江戸であったことがわかり、一方、上方の衣装は、上品で優雅ではあるがどこことなく古ぼけたイメージがあつたことがわかる。

なおもう一点、春画そのものが極彩色に飾り立てる目的で描かれたことを示す記述を紹介したい。溪斎英泉は春画『閨中紀聞 枕文庫』（文政五年―天保三年 一八二二―一八三二）の序文で次のように記している。

世に行るゝ笑^よハ^{おこなは}圖^{わらいばん}工^づが筆^{こう}のはたらきにまかせ、其^{その}交^{まじ}合^{わり}の状^{かたち}新^{あらた}しきを撰^{えらみ}、丹青^{たんせい}の彩^{いろどり}を美^つを尽^{つく}し、閱^{くみ}者^{するもの}春^{はる}情^{じやう}を催^{もよほ}ことを宗^{そう}とせり

この英泉の記述を信じるならば、江戸時代の春画は「其^{その}交^{まじ}合^{わり}の状^{かたち}新^{あらた}しきを撰^{えらみ}」すなわち色事の新しい方法を紹介し、「丹青^{たんせい}の彩^{いろどり}を美^つを尽^{つく}」て美しく飾り立てたという。

こうした序文を通じて、浮世絵師たちが春画を描く際に当世流行の衣装模様を意識していたことがわかる。彼らは色事の描出におい

ても、性愛にのぞむ主人公たちの周囲をかざる衣装表現にまで気配りを怠らなかつた。こうした春画表現のディテールの深さから、江戸時代の春画と「かざりの文化」との関連性が見えてこよう。

春画と雛形本

先ほど、菱川師宣の春画『まくら絵大ぜん』の序文を通じて、当時の春画が新たな流行ファッションを生み出すために描かれたことにふれた。とはいえ、江戸時代の春画がその役割を全面的に担っていたわけではない。江戸時代において、庶民の衣生活の先導役を担ったのは衣装模様の図案を描いた「雛形本」である。とくにこうしたファッション情報誌は、近世前期から中期にかけて数多く出版され、都市の富裕町人を中心に彼らの服飾文化をリードしていった。⁽³⁴⁾

ただ、こうした「雛形本」は、実用性をともなう服飾デザインはあまり描かれず、その多くは実際に衣服として裁縫できない複雑な模様ばかりであつた。なぜなら「雛形本」は、衣装模様を通じて古典の見立てを表現したり、奇抜なデザインで洒落の異風を表現したりと、実用性をともなうよりも、見た目の「おもしろさ」を優先する傾向があつた。その意味でも「雛形本」は、江戸時代の「かざり文化」を支える支柱のひとつであり、その多様な図案には遊び心をふんだんに取り入れた「風流」の意識が潜んでいた。⁽³⁵⁾

そこで、江戸時代の春画の衣装表現について考える場合、どうし



図2 川枝豊信『閨のくす玉』



図3 宮川春水『百色初』



図4 西川祐信『情ひいな形』
(立命館大学アートリサーチセンター蔵)



図1 菱川師宣『当世早流雛形』

でも避けられないのが、同時代に描かれた「雛形本」との関連性である。とくに注目すべき点は、雛形本の模様图案と春画の衣装表現の類似性や流用性であり、春画の衣装表現には雛形本のデザインが数多く取り入れられたと考えられる。このことについて白倉敬彦氏は、呉服屋のタイアップ商品であつた浮世絵と比較しながら春画にも同じような機能が含まれていることを指摘し、当世流行のファッションとの結びつきは無視できないとしている³⁶⁾。

この点に関して、たとえば江戸時代の庶民のあいだで流行した「柳と鞠」の模様を例に挙げて考えてみたい。この模様は、十七世紀後半の雛形本に頻繁に描かれており、菱川師宣による雛形本『当

世早流雛形』(天和四年 一六八四)〔図1〕や、雛形本『友禅ひいなかた』(貞享五年 一六八八)などに見ることができ。一方、この「柳と鞠」の模様は春画の衣装表現にも頻繁に描かれており、たとえば、川枝豊信の春本『閨のくす玉』(享保十二年 一七二七)〔図2〕や宮川春水の春本『百色初』(宝暦十二年 一



図7 西川祐信『和楽色納戸』



図5 菱川師宣『まくら絵大ぜん』



図8 西川祐信『正徳雛形』



図6 『新板小袖御ひいなかた』

七六二)〔図3〕に見ることができる。これらの春画と先の雛形本の刊行年とのあいだには数十年の隔たりがあるものの、雛形本で紹介された新しいデザインがゆつくりと時間をかけて市井へと浸透し、それを春画が積極的に取り入れたと考えられる。つまり、同じ模様の描出のタイムラグにこそ、この模様が世俗で流行っていたことを示している。さらに面白いことに、春画では、この模様が色事を連想させる記号として描かれている。西川祐信による春本『情ひいな形』(正徳二年 一七一二)の冒頭には、「柳と鞠」の小袖模様が雛形本の型式をそのまま転用したかたちで描かれているが〔図4〕、その模様に狂歌が添えられており、「もやうは思はくにひつたりとしだり柳に鞠は^模づみのよい手くだ」とある。つまりこの歌は、柳のまわりで「弾む鞠」を色事の場面に見立てている。すなわち、雛形本に多く描かれた「柳と鞠」の模様が、春画の舞台では男女の交わりを示す記号として描かれているのである。

こうした春画と雛形本をつなぐ衣装模様は、ほかにもいくつか見られる。たとえば、菱川師宣の

『まくら絵大ぜん』のなかに、六月土用干しの最中に、その女房が昼中から裸で若衆とむつみ合い、干した「さくら川」の模様³⁷⁾に心をよせて互いに歌を詠む場面が描かれている〔図5〕。本図には、衣桁につるし下げられた「さくら川」の小袖が大きく描かれているが、これとまったく同じ模様が雛形本『新板小袖御ひいなかた』〔図6〕に描かれている。双方の版本はほぼ同時期に刊行されているため、当時「さくら川」の小袖模様が流行ファッションのひとつであったことがわかる。

そのほか、西川祐信の春本『和楽色納戸』（享保二年 一七一七）〔図7〕では、「かすみ梅」の小袖を着た女性が描かれているが、同じ衣装模様が同絵師による雛形本『正徳雛形』（正徳三年 一七一三）〔図8〕に描かれている。

こうしてみると、春画と雛形本の類似性は意外と多く存在し、双方の刊行年も等しく、それぞれに共通した衣装デザインが描かれていることから、その時代の流行を読み取ることができる。

なお、春画を描いた絵師のなかで、同時に雛形本まで描いている絵師は意外に少ない。人物描写を得意とした浮世絵師が図案集の雛形本に筆をとることは少なかったが、そのなかでも菱川師宣と西川祐信が春画と雛形本の双方を描いている。そこで以下、このふたりの絵師に絞って、春画と雛形本に描かれた衣装模様の類似性に着目してみたい。

まずは菱川師宣であるが、そもそもこの絵師は若いころ縫箔師として江戸で業をなし、染織品に刺繍や摺箔をほどこす職人であった³⁷⁾。そのため、浮世絵師として一家をなしたあとも、浮世絵の衣装表現についてはとくに気をつかっていたと思われる。じつさい師宣は『小袖の姿見』（天和二年 一六八二）と『当世早流雛形』（天和四年 一六八四）の二つの雛形本を刊行している。またこの絵師の春画においては、衣桁の小袖模様や搔い卷きの柄模様など、人物の衣装以外の装飾描写も多種多様であり、男女の交わりを彩る布面のかざりで満ちあふれている。

ここではまずは、師宣が描いた「雲形に丸六曜」の模様に着目し、春画と雛形本の類似性を検証してみたい。この模様は、雛形本『小袖の姿見』では、女性の立ち姿の背面をかざる衣装として描かれている〔図9〕。一方、同様の模様が、師宣の春画『好色花の盃』（貞享四年 一六八七）にも見られ、奥座敷で殿方が腰元に仕掛ける場面に描かれている〔図10〕。さらに興味深いことに、この模様は菱川師宣による絵本『岩木絵つくし』（天和三年 一六八三）のなかにも描かれており〔図11〕、同じ「雲形に丸六曜」の模様が、同時代の雛形本、春画、絵本に描かれている。こうした例はほかにもいくつかみられ、たとえば「渦」の模様は、菱川師宣の雛形本『小袖の姿見』〔図12〕、春画『好色花の盃』〔図13〕、絵本『岩木絵つくし』〔図14〕に描かれている。



図10 菱川師宣『好色花の盃』



図9 菱川師宣『小袖の姿見』



図11 菱川師宣『岩木絵つくし』



図12 菱川師宣『小袖の姿見』



図14 菱川師宣『岩木絵つくし』



図13 菱川師宣『好色花の盃』

なお、ここで注目すべきは、菱川師宣の二つの雛形本『小袖の姿見』と『当世早流雛形』は同じ版元鱗形屋から出版されており、さらに春画『好色花の盆』、絵本『岩木絵つくし』も共に鱗形屋から出版されているという点である。同じ模様が描かれた雛形本、春画、絵本がすべて同じ版元から出されており、さらにその絵をすべて菱川師宣が描いている。そのほか、「雪輪」の模様などにも同じような例がみられる。同一の模様が三つのジャンルにまたがって描かれるのは偶然とはいえず、そこには有名絵師菱川師宣と大手版元鱗形屋三左衛門が組んで新たな流行ファッションを生み出す広報的意図が見え隠れしている。

また同じようなことが西川祐信にもいえる。この上方絵師は、『正徳雛形』（正徳三年 一七二三）と『西川ひな形』（享保三年 一七一八）の二つの雛形本を世に出している。雛形本は江戸時代を通じておもに上方で出版され、こうした衣装のデザイン集は基本的に上方文化に属するものであった。⁽³⁸⁾そこで西川祐信も、同じ模様を雛形本、春画、絵本に描いている。たとえば「水葵」の模様に注目するならば、まず雛形本『正徳雛形』には背面の小袖図として描かれている（図15）。一方、祐信の春本『濡姿逢初川』（享保七年 一七二二）では、この模様の衣装を着た女性が踊り場で若い男に仕掛けられている場面が描かれている（図16）。さらに、祐信の絵本『百人女郎品定』（享保八年 一七二三）では、豆腐茶屋の店先で「水葵」



図16 西川祐信『濡姿逢初川』



図17 西川祐信『百人女郎品定』



図15 西川祐信『正徳雛形』

の衣装を着た使役娘が描かれている⁽³⁹⁾〔図17〕。こうした例はほかにもいくつか見られ、たとえば「梅と石懸け」の模様は、雛形本『正徳雛形』〔図18〕、春本『風流色図法師』〔正徳四年 一七二四〕〔図19〕、絵本『百人女郎品定』〔図20〕に描かれている。⁽⁴⁰⁾また興味深いことに、これらすべての版本が「八文字屋」から出版されている。このことから、上方においても、有名絵師西川祐信と大手版元八文字屋八左衛門が組み、出版メディアから市井の流行ファッションをリードしていったといえよう。

こうしたことを踏まえて、あらためて春画に衣装が描かれた理由を考えてみるならば、春画に描かれた衣装模様は「雛形本」や「絵本」との類似性から、これらふたつのメディア書誌と同じ文脈で考えることができる。すなわち、春画においても、当世はやりの小袖模様を先取りして描くことで、時代の流行をつくるファッション誌としての機能をはたしていたといえよう。でなければ、雛形本や絵本に描かれた衣装模様が、あくまでも裸体を基本とする性交図に描き加えられる理由が見つからない。おそらく当時の春画の読み手は、男女の性交図のみに注視していたのではなく、その周辺に描かれた衣装模様にまでしっかりと目を配り、そこから世相ではやる流行ファッションを読み取っていたであろう。



図20 西川祐信『百人女郎品定』



図18 西川祐信『正徳雛形』



図19 西川祐信『風流色図法師』

雛形本を趣向にした春画

ところで、春画のなかには「雛形本」そのものを趣向として扱ったものがある。その最も代表的なものが、奥村政信による『粟島雛形染』（寛保三年 一七四三）である〔図21〕。この春画は、男女の性交図に添えて小袖の背面図が描かれており、その図案と同じ模様の衣装を着た女性が戯れている。雛形本の形式をそのまま性表現にパロディ化したもので、奥村政信らしい奇抜な趣向に充ちた春画である⁽⁴⁾。

また奥村政信といえば、もうひとつ雛形本に関わる春画を描いている。『染色のやま・閨の雛形』（寛保二年 一七四二）である。この春画は、大判版画の十二枚組物からなり、「漆絵」と呼ばれる彩色方法が用いられ、政信の最晩期に描かれたものである。この春画は雛形本の形式を直接転用したものではなく、一年の月数をそれぞれ十二枚の版画にあてはめた形式で描かれており、絵のなかには、それぞれの月に関わる狂句が書き加えられ、月の歳事にちなんだ風景が描かれている。この春画のおもしろいところは、絵のテーマである「歳事」と人物の衣装表現が象徴的に関連している点である。たとえば、第十図の「神無月」では、縁側で月見をしている男女が色事をたのしむ場面が描かれており、そこに「月に愧^{いぢ}辛^く齟^そ口^くをすぼめけり」の狂句が添えられている〔図22〕本図には流水の庭先には紅葉が描かれ、十月のテーマにふさわしい晩秋の風景を表している。

それに対照させるかたちで女性の衣装には秋を感じさせる「光琳菊」の模様が描かれている。春画では、こうした衣装模様を通じて季節感を表現する方法はよく用いられ、絵師は画中の何気ない事物や装飾にまで絵を読み解く仕掛けを施しているのである。

ついながら、雛形本とは関係ないが、人物の衣装の草花模様から連想される性交画を描いた春画がある。小松屋百亀の『枕入秘曲 活花二人契子』（明和六年 一七六九）がそれである。

たとえば、「かのこゆり」と題した絵では、縁側で居眠りをしている若い男に、「かのこゆり」の振袖を着た娘が「目のさめぬうちにはやくい



図21 奥村政信『粟島雛形染』



図23 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』



図22 奥村政信『染色のやま・閨の雛形』



図25 菱川師宣『花の木まくら』



図24 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』

「図23」と言いながら上から仕掛けている場面が描かれている（「図23」）。また「鉄線になでしこ」と題した絵では、「鉄線」の家紋の入った衣装を身につけた三味線の師匠が、稽古中に「撫子」の振袖を着た弟子の娘に手を出す場面が描かれている（「図24」）。ほかにも「面高」「姥桜」「朝顔」「牡丹」などの画題がみられ、草花のモチーフと人物の衣装模様が関連づけて描かれている。

こうした草花を画題とした春画は、ほかにもいくつか存在する。古いものでいえば、十六世紀に長谷川派の絵師が描いた肉筆春画『花園春画絵巻』では、男女の性交図と四季の草花が交互に描かれている。ここでは衣装表現はあまりみられないが、もっぱら裸体の男女が咲き乱れる草花のはざまで戯れている。また、草花の間に男女の性交図を描いた浮世絵春画といえ、菱川師宣の『花の木まくら』（天和二年 一六八二）である。この春画には、衣装表現もみられ、絵に添えられた詞書きには画題の草花にちなんだ色事のレトリックが記されている（「図25」）。そのほか同種の形式の春画は、杉村治兵衛の『恋の草花』（貞享二年 一六八五）や、月岡雪鼎の『四季画巻』（明和後期 一七六八—一七七二）などがある。おそらく小松屋百亀は『枕入秘曲 活花二人契子』において、この形式を応用し、画題である草花の描写を衣装模様で見立てた新たな趣向を生み出したにち

がない。

三 春画の衣装と模様

春画の衣装模様と流行

それでは、江戸時代の春画には実際どのような模様が描かれてきたのだろうか。そこで以下、菱川師宣から喜多川歌麿までの作品―

表 1 18世紀の春画 着衣画の比率

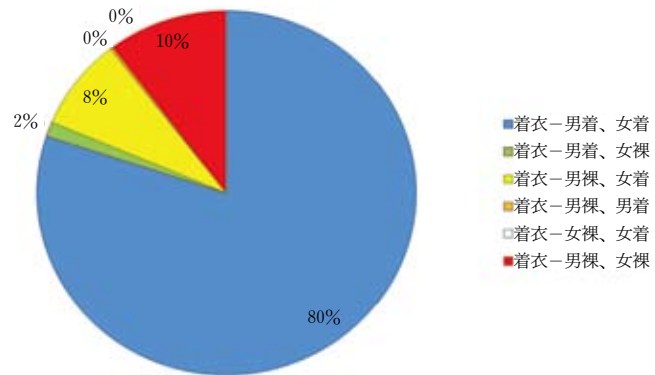
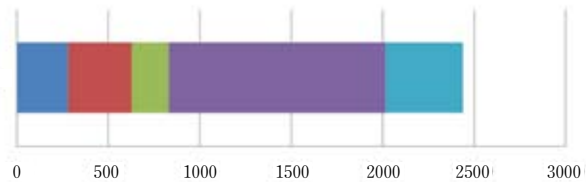
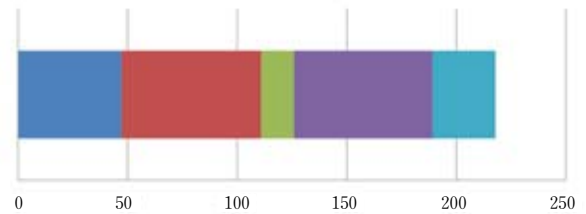


表 2 18世紀の春画(画数) 年代別統計表



1700年以前	278
1701-1730	349
1731-1760	201
1761-1790	1185
1791年以降	426

表 3 18世紀の春画 桜模様(男女)



1700年以前	47
1701-1730	64
1731-1760	15
1761-1790	63
1791年以降	29

十八世紀に刊行された春画を中心に―に描かれた衣装模様の種類別の年代統計の結果を報告したい。ただ、春画に描かれた衣装模様の種類は膨大な数に及ぶため、ここではとくに多く描かれた模様に限って、その数量を数えてみた。また、春画の衣装表現がどれだけ時勢の流行に影響を受けてきたのかを知るために、総体の数量を年代順に並べ替え、さらにそれを三十年間隔のスパンに区切った画数を

出してみた。

なお、対象とする資料は国際日本文化研究センター所蔵の春画コレクションを用いた。その中から、十八世紀に活躍した浮世絵師二十五名を対象に、ひとりの絵師に対して約五作品ずつを目安に取り上げ、全部で約二千五百図の衣装模様の統計を試みた。⁽⁴²⁾ その結果、春画における着衣の比率は【表1】になった。また、統計の対象作品の年代別画数は【表2】であり、一枚の図の年代判定はその作品の刊行年に由来し、絵のなかの性交を行う男女に限って、それぞれの衣装模様の種類を拾い上げた。

「桜」

まずは「桜」の模様についてである。春画の衣装模様のなかで「桜」の模様が最も多く描かれていると思われるが、「桜」に関する模様——桜の家紋も含む——は約二千五百図の内で二百十八図（男女合わせた総数）に描かれていた。単純計算すれば、十図に一図の割合で「桜」の模様が描かれていることになる。また、その二百十八図を年代順に並べ替えてみると【表3】のようになる。

このグラフから、春画では「桜」の模様は一七三〇年以前にもかなりの数が描かれていたことがわかり、総量の約半分が一七三〇年以前に描かれている。統計の対象作品の年代別画数【表2】と比較してみても、一七三〇年以前は対象画数が少ないにもかかわらず「桜」の模様が数多く描かれていることから、その年代での桜模様

の割合はかなり高いことになる。また一七三一—一六〇年の三十年間はその数を急激に減らし、その後、ふたたび盛況を取り戻すという傾向がみられる。いずれにせよ春画では、「桜」の模様は、十八世紀を通してつねに描かれており、とくに浮世絵春画の黎明期から描かれ続けた定番の衣装模様といえよう。

「鹿子」

次に、「鹿子」の模様に注目してみたい。「鹿子」とは、絞り染めの染色方法で描かれた模様のことで、鹿の斑点に似ていることから鹿子絞りなどと呼ばれた。また古代では目染、中世では目結と呼ばれていた。この模様は江戸時代を通じてたいへん人気があり、総鹿子の小袖などは贅を尽くした衣装であったために、天和三年（一六八三）にこれを取り締まる禁止法まで発せられた。もちろん春画のなかにもこの絞り模様は数多く描かれているが、おもに女性の衣装に用いられており（図26）、一方、男性の衣装にはほとんど用いられていない。そのため、ここでは女性の衣装に限って「鹿子」模様——鹿子の部分模様も含む——の画数を調べてみた。その結果、この模様の総数は百三十三図であり、グラフにまとめると【表4】のようになる。春画では、鹿子模様は明和、安永、天明期に圧倒的な数が描かれており、それ以外の年代はほぼ同じ数量である。また『反古染』（近世後期）の「明和の頃、惣鹿子、緋鹿の子、古手返し」が流行するという記述を参照するならば、春画の衣装表現が明和期に流

行した鹿子模様を積極的に取り入れたことがわかる。なお、江戸前期の時代には、鹿子の紋所は「風流」と考えられていたようであり、『色道大鏡』（延宝六年 一六七八）に「鹿子紋所 風流なり、自然に着すべし。鹿子の小ちらし、又おかし」と記されている⁽⁴⁴⁾。

〔光琳模様〕

次に「光琳模様」に注目してみたい。光琳模様とは、梅、松、菊、

表 4 18世紀の春画 鹿子模様(女性のみ)

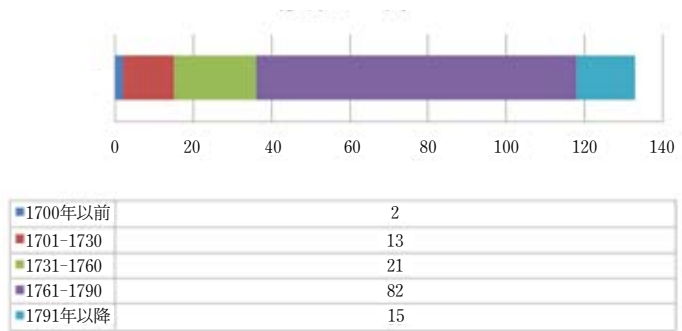
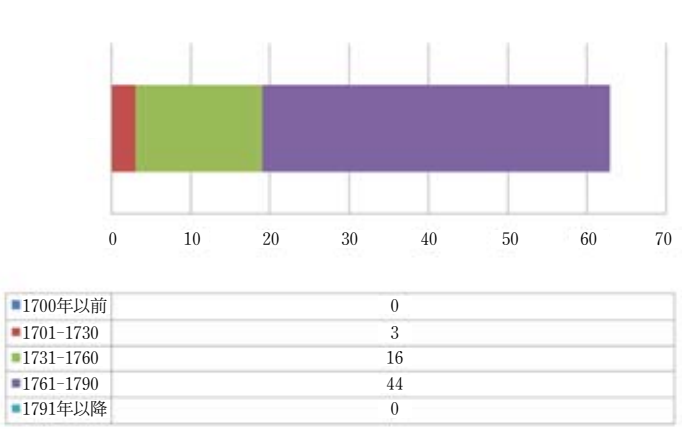


図26 月岡雪鼎『女貞訓下所文庫』

桐などの表象の細部を大胆に省略し、それらの形を肥瘦な描線で抽象的にとらえた模様である。この模様は、雛形本に数多く描かれたことから、正徳期から元文期（十八世紀前半）にかけて町人女性を中心に流行し始めた⁽⁴⁵⁾。この模様は春画にも数多く見られ、おもに女性の衣装に描かれている。そこで女性の衣装に限って光琳模様―梅、松などすべてのモチーフを含めたもの―の数を調べてみた。こ

表 5 18世紀の春画 光琳模様(女性のみ)



の模様の総数は六十三図であり、グラフにすると【表5】のようになる。ここから春画での光琳模様は一七三〇年以降からしだいに増え始め、明和、安永、天明期頃に数多く描かれたことがわかる。むしろ、この模様は一七〇〇年以前にはまったく見られない。この模様はちょうど元禄期から雛形本に描かれ始め、享保期（二七二〇年代）に一大ブームが沸き起こった。そのため、春画にこの流行が反映されたとするならば、この模様が一七三〇年以降の絵にたくさん描かれているのは当然といえるだろう。

「石畳」

もうひとつ注目すべきは「石畳」の模様である。この模様は二色タイルを交互に並べたようなデザインをしており、別名「市松模様」と呼ばれている。歌舞伎役者の初代佐野川市松が寛保元年（一七四一）に歌舞伎『高野心中』で当たりをとりつた際に、この模様の衣装を着ていたことからそう呼ばれるようになった。「石畳」の模様はかなり古くからあったが、こうした歌舞伎の影響が流行ファッションに取り入れられ、江戸時代を通じて人びとに長く愛用された模様のひとつとなった。もともと、春画では、この模様はそれほど頻繁に描かれることはなく、歌舞伎の趣向を用いた春画を数多く手がけた奥村政信がとくに好んで描いた（図27）。十八世紀の春画における石畳模様の総数は三十五図―男女合わせた総数―であり、全体的にやや少ないものの、グラフにすると【表6】のようになる。

ここからこの模様が、一七三一―一七六〇年代に集中して描かれていることがわかる。これは初代佐野川市松が石畳の衣装で当たりをとった時期とほぼ重なっており、春画がそのような世俗の流行を敏感に取り入れていたことがわかる。

「縞」

最後に「縞」の模様について考えてみたい。江戸時代の縞模様は、前期までは横縞が主流で、縦縞は遊女の衣装に用いられるだけであった。そもそも縞の織物は庶民のものであり、身分の高い者はこの模様の衣装を身につけなかった。ところが、江戸中期を過ぎる頃になると、「千筋」や「よろけ縞」など多様なデザインが登場し、身分を越えて愛用される模様となった。もちろん春画の衣装表現にも、じつに多様な縞模様が描かれている（図28）。しかも、縞模様は男女問わず用いられている。そこで今回は男女別にわけて集計してみた。まず男性の縞模様の総数は四百五十一図―縞、筋、格子の模様を含む―であり、グラフにすると【表7】のようになる。ここから、男性の縞模様は明和、安永、天明期の画図に圧倒的に多く描かれている。また、一七〇〇年以前の春画にはほとんど描かれていないこともわかる。一方、女性の縞模様の総数は百二十三図―縞、筋、格子の模様を含む―であり、グラフにすると【表8】のようになる。女性の縞模様は男性に比べると総数が約四分の一であるため、春画に限っていうならば、こうした模様は男性の衣装を中心に描かれた

といえよう。⁽⁴⁶⁾ もっとも、女性の縞模様を年代別に見れば、各年代の描写割合は男性とほぼ同一である。つまり縞模様は、女性の衣装に關しても明和、安永、天明期に圧倒的に多く描かれたことがわかる。なお、『嬉遊笑覧』（文政十三年一八三〇）によれば、「安永・天明の頃は、身はゞ広く借り着したるが如し。染色はひは茶・青茶・紫とび也。小紋・縞しまさまぐ」、あるいは「安永・天明には、青茶小

表 6 18世紀の春画 石畳模様(男女)

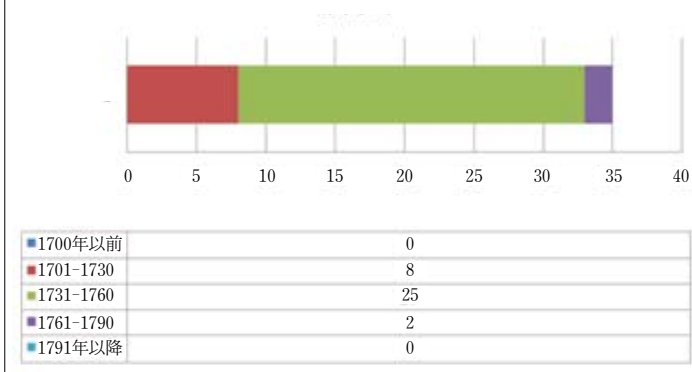


表 7 18世紀の春画 縞模様(男性のみ)

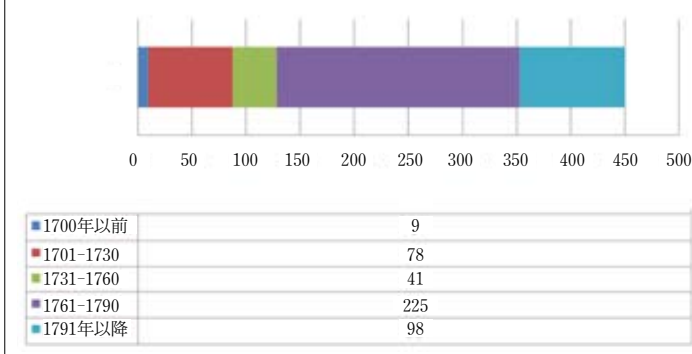
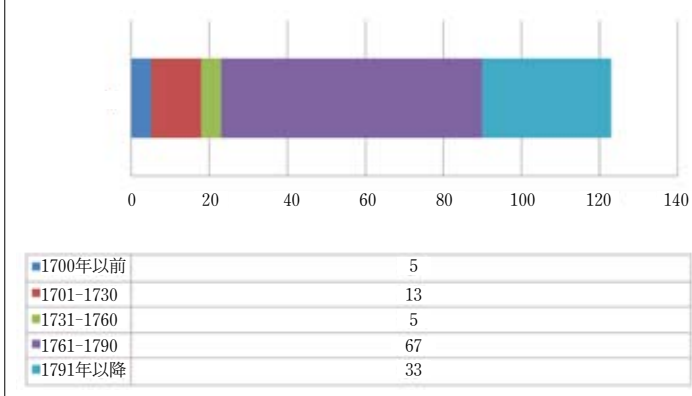


表 8 18世紀の春画 縞模様(女性のみ)



紋・菊多摺、その外織島さまぐ、大かた此頃迄」と記されており、こうした文献資料からも、安永、天明期頃に世俗で縞模様が流行っていたことを知ることができる。もちろん、春画に描かれた模様はこれだけではない。春画の衣装表現はとにかく多種多様であり、ほかにも「井柝しほ紺」「紗綾形」「観世水」などの模様が描かれている。

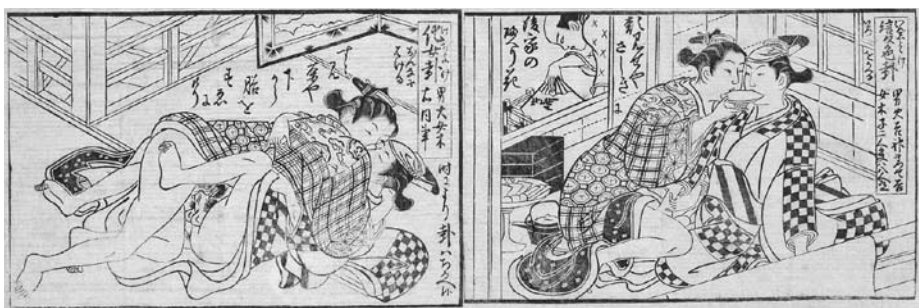


図27 奥村政信『善悪占仕形道成寺』



図28 鈴木春信『風流艶色まねゑもん』

また、これらのグラフから見えてきた結論をいえば、「春画の衣装模様」と「時勢の流行ファッション」は切り離して考えることはできず、前者と後者の相互関係のなかで春画に様々な模様が描かれてきたといえよう。⁽⁴⁷⁾

浮世絵師と春画の衣装模様

それでは、それぞれの絵師は春画のなかでどのような模様を好んで描いたのだろうか。そこで次に、代表的な絵師に絞って、その衣装表現の傾向に迫ってみたい。

〔菱川師宣〕

この絵師の春画については総数二百四十五図を分析対象とし、⁽⁴⁸⁾ そのなかで性交を行う男女に限って衣装の模様を抽出してみた。なかにはいくつかの裸体も含まれるが、男性の衣装で最も多かったのが「桜」の模様である。「桜」の模様―桜模様が一部でも描かれているものを含む―は二十三図に描かれており、菱川師宣が春画で描いた男性衣装の約一割に「桜」の模様が描かれている。また次に多かった模様は「六曜」である。この模様は十七図に描かれており、師宣がこの意匠を好んで描いたことがわかる。さらにその次が「無地」の衣装で十図に描かれていた。一方、女性衣装で最も多かったのは「菊」の模様―一部でも菊模様が描かれているものを含む―である。この模様は三十三

図に描かれており、師宣の春画の女性たちは「大菊」「半菊」とさまざまな菊模様で彩られている。その次に多かったのは「桜」の模様で、こちらは二十八図に描かれていた。また師宣の描く女性衣装には「流雲」の模様も多くみられ、二十二図に描かれていた。

こうしてみると、菱川師宣は春画のなかでは男女を通じて「桜」「菊」など世相に流布したオーソドックスな模様を描いてきたことがわかる。

〔西川祐信〕

西川祐信については、先と同じ方法で、総数二百四十五図の春画を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのは「縞模様」である。この模様は二十八図に描かれており、祐信の春画に描かれた男性衣装の約一割がこの模様で彩られている。その次に多かったのが「菱形」の模様で二十三図に描かれていた。次に多いのは「六曜」の模様で、十四図に描かれていた。

一方、女性衣装で最も多かったのは「桜」の模様―桜模様が一部でも描かれているものを含む―である。この模様は三十五図に描かれており、祐信の春画に描かれた女性衣装の約一割がこの模様である。その次に多かったのが「梅」の模様で二十七図に描かれていた。その次が「菊」の模様で十六図に描かれていた。

このことから西川祐信の春画では、男性衣装には「縞」や「菱」などの抽象的な柄模様が多く、一方、女性衣装には「桜」「梅」

「菊」などの花模様が多く描かれたことがわかる。なお、先ほどの菱川師宣の衣装表現と比べてみると、西川祐信の衣装表現は男女の性差ではつきりと模様が区別されており、もしかすると当時の上方では、男性は縞模様、女性は花模様とするのが常識であったのかもしれない。⁴⁹⁾

〔奥村政信〕

奥村政信については、総数百六十四図の春画を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのは「縞模様」―筋模様を含む―である。

この模様は三十一図にのぼり、当時は上方のみならず江戸においても「縞模様」が男性衣装の最もポピュラーな図柄であったと推測される。またその次に多かったのが「石畳」の模様―石畳模様が一部でも描かれているものを含む―である。この模様は二十六図にもおよび、政信が春画においてこの模様をとくに好んで描いていたことがわかる。なお、政信の春画には歌舞伎の演目などの趣向を用いた絵が多いため、石畳模様の衣装が特定の役者を示す記号として描かれたと考えられる。

一方、女性衣装に関しては、全体にばらつきがあるものの、「光琳菊」の模様が最も多く、八図に描かれていた。その次がやはり「石畳」の模様で、七図に描かれていた。ここから、奥村政信は春画の女性衣装を描くにあたって、ひとつの模様に偏るのではなく、「光琳菊」や「石畳」など市井の流行ファッションを幅広く取り入

れたといえよう。

〔勝川春章〕

勝川春章の衣装表現にもふれておきたい。この絵師の春画については総数百四十一図を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのが「幾何模様」である。この模様は細かい柄や小さな意匠を衣装全体に散らしたもので、二十九図に描かれていた。その次に多かったのが「縞模様」で、二十四図に描かれていた。ここから、春章は春画の男性衣装に関して抽象的な柄模様を好んで描いたといえる。

一方、女性衣装に関しては、こちらもばらつきがあるものの、「裾模様」が最も多く、十三図に描かれていた。その次に多かったのが「無地」の模様で、十一図に描かれていた。春章は春画の女性衣装に関しては豪華で大胆な具象模様はほとんど描かず、意匠をほどこさないストイックな衣装を好んで描いたといえよう。こうした傾向は、菱川師宣が好んで描いた花模様の大柄衣装とはまるで正反対である。このような過度の飾りを敬遠する衣装表現は、春章の好みにもよるだろうが、それとは別に幕府から幾度となく出された奢侈禁止令を経た時代の成り行きを物語っているといえよう。

〔北尾重政〕

この絵師の春画については総数二百五図を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのは春章と同じく「幾何模様」であった。この模様は七十三図におよび、重政の春画に描かれた男性衣装の約三割

をしめている。その次に多かったのが「縞模様」で、二十四図に描かれていた。

一方、女性衣装に関しては、これとは反対に具象模様が数多く描かれており、最も多かったのは「雪持ち笹」の模様である〔図29〕。この模様は全体の十四図にみられ、重政の好きな模様であったことがわかる。その次に多かったのが「流水に面高」の模様で、全体の九図に描かれていた。ほかにも重政は春画の女性衣装に「撫子」「蝶」「紅葉」「菊」などの草花模様を数多く描いており、春章のようなストイックな女性衣装はあまり描かなかった。

〔喜多川歌麿〕

最後に、喜多川歌麿にもふれておきたい。この絵師の春画については、総数百四十九図を分析した。そこで男性衣装で最も多かったのが「縞模様」であり、四十七図に描かれていた。その次に多かったのが「幾何模様」で二十五図に描かれていた。さらに「無地」の衣装が十三図に描かれていた。歌麿の春画に描かれた男性衣装は、抽象模様を中心にシンプルな柄が多く、「縞模様」がかなり多く描かれたことがわかる。

一方、女性衣装に関しては、「無地」の衣装が最も多く、二十七図に描かれていた。また注目すべきは、歌麿は春画のなかで「絞り模様」の女性衣装をたくさん描いている。とくに「麻の葉絞り」と「貝絞り」が多く〔図30〕、双方あわせて十九図に描かれている。春

画において絞りの大柄模様をこれだけたくさん描いた絵師はほかにおらず、白地の浴衣に紫色で彩られた「麻の葉絞り」や「貝絞り」の色彩美が歌麿の春画の特徴のひとつといえるだろう。

こうして見ていくと、菱川師宣や西川祐信が活躍した時代（十七世紀後半から十八世紀前半）は、春画においても、寛文小袖や元禄小袖の流れを受けた「桜」や「菊」などの大柄模様の衣装が好んで描かれたことがわかる。一方、勝川春章や北尾重政が活躍した時代（十八世紀後半 明和期から天明期）になると、春画のなかでは当時流行していた「縞模様」や「幾何模様」などの抽象模様の衣装が好んで描かれたことがわかる。もちろん、それぞれの絵師の模様に対する好みもあるだろうが、こうした結果を通じて、各々の絵師が春画を描くにあたってその時代の流行ファッションを意識していたことを読み取ることができる。また別の言い方をするならば、それぞれの絵師が春画のなかで描いた衣装模様から、その時代の庶民の服飾生活を知ることができる。

春画の衣装模様の「見立て」について

春画の衣装模様を考える場合、もうひとつ忘れてはならないことがある。それは衣装模様の「見立て」である。そもそも江戸時代の春画には古典のパロディーや中国水墨画の見立てがたくさん描かれ

ているが、実は春画の衣装模様のなかにも「見立て」や「趣向」の表現がふんだんに含まれている。とくに十八世紀後半（明和期から天明期）に活躍した絵師の春画には、古典や歳事を表した衣装表現が目立ち、絵の中に何気なく描かれた模様にも何らかの意味が込められていた。そこで次に、衣装の「見立て」について明和期から天明期の春画を中心に分析してみたい。

まずは、春画の衣装に描かれた草花模様の「見立て」である。春画のなかでは、草花模様の衣装がその人物の年齢や立場を表していることがある。

たとえば、春画の衣装によくみられる「梅」の模様に注目したい。実際に春画の詞書きで「星に似たる白梅のすがた 是ぞ十五六の若しゆじまん 男のつぼミともいはめ 恋をば人にならふものかや」（西川祐信・春本『風流御長枕』）、「梅は雪中に開きて 貞操の色を露はし」（歌川国貞・春本『千代乃詠』）と記されており、この花が若者の恋の芽生えや貞操感を表す記号として用いられたことがわかる。こうした「梅」の比喩表現は春画の衣装模様にも用いられている。たとえば、小松屋百亀の『枕入秘曲 活花二人契子』に「一重切末開紅二椿かいこう つばき」と題した絵にみられる。ここでは、梅模様の振袖を着た娘が椿紋の羽織を着た男と接吻する場面が描かれている（図31）。題字の「未開紅」とは、咲く前の紅梅を表し、そこから娘の処女性を喩えていることがわかる。また画中に琴が描かれていることから



図31 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』



図29 北尾重政『今様風俗好女談合柱』



図32 北尾政美『志めはじめ』



図30 喜多川歌麿『願ひの糸ぐち』



図33 北尾重政『今様風俗好女談合柱』

稽古中に男師匠が娘に仕掛けたことが察せられ、隣の部屋では娘の母親が琴の音を聞きながらぐっすり眠っている。春画では、梅模様の衣装は若い男女の恋の芽生えを示す場面で描かれることが多く、ほかにも鈴木春信の『今様妻鑑』（第一図）や北尾重政の『吾婦土産』（第三図）などにも同じ梅模様の見立てが描かれている。

同様に「桜」の模様も、若者の初々しさや純真さを表す比喻として用いられた。実際、春画の詞書きにも「十三四のむすめこそ松間のさくら咲そめて色香はしる人ぞしるや」（西川祐信春本『風流御長枕』）と記されており、この花が若者の性の目覚めを示す記号として用いられたことがわかる。春画のなかには、そうした意味の「桜」の衣装模様がいくつか描かれており、たとえば、北尾政美の『志めはじめ』（刊年不明）の「さくらまら」と題した絵では、桜模様の振袖を着た十三四歳ほどの男女が自らの性器を見せ合う場面が描かれている（図32）。「さくらまら」という題名は男の子の無垢な男根を示しており、男女の桜模様の振袖が色に目覚める若者の初々しい感情を表している。

そのほか、「撫子」の衣装見立てにも注目したい。「撫子」は古来から和歌の掛け詞として「愛撫する子」、「愛する女性」の意味で用いられた。春画の衣装表現においても同じような意味で撫子の模様が描かれている。たとえば、北尾重政の『今様風俗好女談合柱』（安永六年 一七七七）には、奥座敷で若い男が撫子の衣装を着た娘

を後ろから仕掛けている絵がある（図33）。その若い男は娘を愛撫するように抱きかかえ、彼女は気恥ずかしそうに男の腕を退けようとしている。ここでは、男の愛撫する行為と娘の衣装模様が重ねられて表現されている。

もうひとつ注目すべきは、「蔦」の見立てである。この模様は、江戸時代を代表する意匠のひとつであり、春画の衣装にも頻繁に描かれている。そもそも「蔦」とはどこにでも絡みつくことから、人に絡むことで栄える商売繁盛の模様として好まれた。江戸時代に多くの戯作や浮世絵を出版した「蔦屋」の屋号はこの意味に由来するといわれている。もちろん春画では、鈴木春信の春画『風流艶色まねるもん』（第二十三図）の「から



図34 北尾重政『新造 笑本色千鳥』

まるるほど心よし鳶のやど」の記述からもわかるように、「鳶」は男女が絡みつく色事の意味で用いられた。たとえば、北尾重政の『新造 笑本色千鳥』（安永七、八年一七七八、七九年）には、色好きの中年男が「鳶」の衣装を着た娘に絡みつく場面が描かれている〔図34〕。この絵には、鳶が裏庭の垣根に絡みつく状景も描かれており、「鳶」の衣装と垣根の鳶を重ねて描くことで、中年男のしつこい絡み具合をよりいっそう引き立てている。

そのほか鳶状の植物で春画の衣装模様に多く描かれているのは「朝顔」である。この花については、溪斎英泉が春本『春情指人形』（天保九年一八三八）の序文で「庭の朝陣を苔に画き、種々の交接に勞れて、男女とも取乱せし末に至て、朝顔の花は残ず開てあり」と記している。ここでは、朝顔の開花を男女の交わりに見立てている。これと似た見立てが、小松屋百亀による春画『枕入秘曲 活花二人契子』の「釣花生二朝がほ」と題した絵に描かれている。

この絵では、「朝顔」の衣装を着た女性と若者が雷の鳴る窓際で立ち合いながら戯れている〔図35〕。ここで注目すべきは、女性が蚊帳を吊る紐に手をかけながら若者に抱きつく仕草が、朝顔が吊り紐にからまる様子に見立てられている。つまりここでは、画題と衣装模様の関連に加えて、その模様が絡み合う男女の仕草に喩えられているのである。

また春画の衣装にはあまり見られない草花模様であるが、ひじょ

うに面白い衣装模様の見立て絵があるので紹介しておきたい。

まず一つ目は、鈴木春信の『風流艶色まねるもん』の第二図である。この絵には手習いの稽古屋の二階で総髪 of 壮年の師匠が振袖娘に手を出している場面が描かれている〔図36〕。ここで注目すべきは、娘の振袖に描かれた「椿」の模様である。「椿」は散る際に、突然、赤い花房を落とすことから、ここでは振袖娘の花房―女性器―が落ちて処女性を喪失する意味を表している。なにげない衣装表現ではあるが、春画にはこうした細かな部分にまで色事にまつわる見立てが隠されている。

次は、磯田湖龍斎の『風流十二季の栄花』（安永二年一七七三）の第一図である。この絵には文机のある部屋で若い男女が手習いをしている場面が描かれている〔図37〕。墨をする少年が文机に寄りかかる少女に後ろから仕掛けており、それを障子の穴から何者かが覗いている。画中には「如月はつ午やけふを初めのさしもぐさ」の題讀が記されており、「初午」とは二月初一の午の日のことで、「さしもぐさ」（指焼草）とは二月の歳事である二日灸を示している。「今日の初めの指焼草」という言葉から、この少女が初体験であることがわかる。⁵⁰ここで視点を題讀から衣装へと移すと、少女は「くちなし模様」の振袖を着ている。「くちなし」は、果実が熟れても口を開かないことから処女性の象徴とされた花である。ならば、この「くちなし」の衣装から色事に目覚める少女の春情の機微を読み



図36 鈴木春信『風流艶色まねゑもん』



図35 小松屋百亀『枕入秘曲 活花二人契子』



図38 磯田湖龍斎『風流十二季の栄花』



図37 磯田湖龍斎『風流十二季の栄花』



図40 月岡雪鼎『女貞訓下所文庫』



図39 月岡雪鼎『女令川趣文』

取ることができよう。つまりこの絵では、題讀のみならず、少女の衣装においても初体験の状況と心情が表されているのである。

ついでながら、『風流十二季の栄花』には、もうひとつ面白い衣装見立てが描かれている。第九図の「菊月」（九月）の絵で、そこには町家の奥座敷で夫婦が昼寝をしているところへ奉公人の若衆が忍び込み、背後から女主人に仕掛ける場面が描かれている（図38）。題讀には「菊月 寸の間に尺を越へたり紅葉鮎」と記されており、若衆を「鮎」に喩えて、小さい鮎がちょっとした間に成長して、「味な魚」になる紅葉鮎に見立てている。そして寝入る男主人の衣装には「流水模様」が描かれており、紅葉鮎のとれる琵琶湖の湖水に見立てられている。また少年の衣装に「鱗模様」が描かれているのは、この若者を鮎に喩えているからである。ここから、この絵では題讀の句意がそのまま衣装表現に用いられており、双方が同じ意図の見立てで描かれている。

それでは次に、色事を楽しむ男女の衣装がそのまま彼らの職業や画趣を示している例を紹介したい。たとえば、月岡雪鼎の春本『女令川趣文』（明和八年一七七二）では、「藝子」と題された絵の中に、芸者娘が客の男に仕掛けられている場面が描かれている（図39）。ここで注目すべきは芸者娘の衣装であり、芸事を象徴した「琴柱」の模様が描かれている。「琴柱」とは、琴の胴の上に置き、弦を支える駒のことで、音の高低差をつける調整器具である。芸者には縁

の深い道具であるために、藝子を示す記号として芸者娘の振袖に描かれたのであろう。また、月岡雪鼎の春本『女貞訓下所文庫』（明和五年一七六八）では、「五月」の歳時を題材にした絵のなかで、粽をつくる女性の衣装に「杜若」が描かれている（図40）。「杜若」は「五月」を示す草花なので、この女性の衣装模様は画題にあわせて描かれたことがわかる。このように画趣と衣装模様が関連して描かれるところに春画の趣向の一端をかいま見ることができる。

そのほか、春画の衣装表現なかには、古くから伝わる説話や物語を見立てたものがある。たとえば、北尾政美の『志めはじめ』には、男女が岸辺で色事にふける場面が描かれている（図41）。この男女は一見しただけではごく普通の庶民のように見える。ところが書き入れを読むと、この男女が安珍と清姫であることがわかる。となれば、画中の水面は安珍に見捨てられた清姫が怒り狂う蛇体となつて渡った日高川である。この春画は「道成寺物語」の趣向を取り入れたものであり、女性の衣装に「三つ鱗」の模様が描かれていることから、この女性が清姫であることがわかる。なお、江戸時代の春画には「道成寺物語」の趣向を取り入れた絵がいくつか存在し、そのすべての女性の衣装に鱗模様が描かれている。これは当時、歌舞伎の影響から清姫といえば「鱗模様」の衣装という決まり事があったようであり、春画においてもこのことが忠実に守られている。

もうひとつ、勝川春好の春画『会本美図之三卷』（天明六年一七八

六)に古い説話をモチーフにした衣装見立てが描かれている。勝川派の春画には奇怪な絵が数多く描かれており、この絵もそのなかのひとつであるが、天狗が流雲の上でその長い鼻を利用して女性と一戦を交えている〔図42〕。春画ならではの奇抜な表現で見る者を笑いに誘うが、ここで注目したいのは女性の衣装である。その衣装には「輪宝」の模様が描かれている。そこで「天狗」と「輪宝」といえば『是害房絵巻』の説話を思い出さずにはいられないだろう。この説話は、中国からは害房という天狗が日本へ渡ってきて、日本の高僧と次々に対決する話である。この物語のなかで「輪宝」は、是害房が余慶という僧と争う場面で描かれる。高僧の呪術で現れた「輪宝」がこの天狗めざして飛来してくる。この場面は絵巻物で絵画化されており〔図43〕、おそらく勝川春好は、天狗と一戦を交える女性を是害房と輪宝が相まみえる場面に見立てて、女性の衣装に「輪宝」の模様を描いたといえよう。ここでは、古い時代の説話が春画のなかにもしつかりと溶け込んでおり、その見立てを解く鍵が女性の衣装に隠されていたのである。

最後に、春画に描かれた布団の模様にも注目してみたい。江戸時代の春画には布団や掻い巻きが数多く描かれているが、その模様には衣装と同じように見立てが描かれていることがある。たとえば、鈴木春信の春画『風流江戸八景』（明和八年一七七二）の「品川の喜悦^{きは}」（第八図）では、布団の模様が太湖の水面に見立てられてい



図41 北尾政美『志めはじめ』



図42 勝川春好『会本美図之三卷』

る〔図44〕。この絵は、中国の伝統的な山水画「瀟湘八景」の画題のひとつ「遠浦帰帆」を品川遊廓の遊女と客に見立てたもので、「遠浦帰帆」とは中国の洞庭湖の南辺に位置する瀟湘という景勝地で、その遠い浦に帆掛け舟が帰っていく情景を描いたものである。それをこの絵では、客が裸で舟形をつくり、その上に遊女が乗り、箒を櫂に、男根を舵として、船頭が舟を漕ぐ情景に見立てている。そして、男女の帆掛け舟の下には「青海波」の模様の布団が敷かれている。いうまでもなく、この模様は帰舟が浮かぶ大湖の水面を表している。春画では、こうした布団の模様にも「見立て」を取り入れており、当時の読み手は絵師が仕掛けたそのシグナルを丁寧に見み解いていくことを楽しんだにちがいない。

そのほか、勝川春章の春画『会本新玉門発気』（天明八年 一七八八）には、張形で「自慰をする女性」が描かれている〔図45〕が、その女性の布団には「忍摺」の模様が施されている。この「忍草」とは、葉の裏側に多くの胞子をつけるシダ植物のことであり、子孫繁栄の意味に用いられた。そこで本図では、「子どもができない行為にふける女性」と「子どもをたくさんつくる植物模様」の落差によって見る者を笑いに誘おうとしている。また「忍摺」は、恋歌において相手を偲ぶ意味に用いられた。本図でも、女性が枕を小脇に抱え、艶書を開き、自慰にふけている姿から、相手を想い偲んでいる様子が描かれている。つまり、この



図44 鈴木春信『風流江戸八景』



図43 『是害房絵巻』



図45 勝川春章『会本新玉門発気』

絵の布団模様から「子宝に恵まれる意味」と「相手を偲ぶ意味」の二重の表現を読み取ることができ、さらに双方の意味が表裏関係に描かれているということになる。

以上、春画に描かれた衣装の見立てについてみてきた。こうした例はほかにもいくつもあるが、絵師は春画の衣装に様々な見立てを描き、何げない模様にも機知に富んだ意味を隠し込んでいったのである。

おわりに

ここで再び冒頭の問いに戻ろう。なぜ春画に衣装が描かれてきたのだろうか。本稿の考察を終えた今、この問いへの視座が開けてきたにちがいない。

まずその理由の一点目は、江戸時代の春画が「風流」を描くことを意識していたからである。「風流」といえば、優雅で高貴な概念に思われがちであるが、そこには好色性を多分に含み、さらに日本文化独特の「かざり」の意識が見え隠れしている。この「風流」を母体とした「かざり」の意識こそ、春画に衣装を描かせた理由のひとつである。

そして二点目の理由は、江戸時代の春画には新たな流行を生み出すファッション誌としての機能があったからである。このことは春

画と雛形本に描かれた類似模様を比較するなかで知ることができる。双方は同じ絵師による同じ版元から出版されていることもあり、共通するデザインも数多く見られることから、春画にも雛形本と同じ機能が含まれていたといえる。また春画や雛形本は、当世流行りの衣装模様を先取りして描くことで、江戸の服飾文化を支える担い手となったであろう。加えて、春画に描かれた衣装模様の統計結果と当時の随筆などに記された衣装の流行に関する記述を照らし合わせてみると、その内容と傾向が見事に一致し、春画は色事の場面を通じて庶民ファッションの実態をあるがままに描いてきたことがわかる。

さらに三点目の理由は、春画の衣装は様々な「見立て」を表現するために描かれたからである。いうならば、春画に描かれた衣装は、それぞれの絵師が才知と工夫を凝らした「見立て」を表現するキャンバスであった。そして春画の読み手はそのキャンバスに隠された意味を探ることを楽しみ、彼らは自らの知識や経験から性愛表現に隠された意味を探し求めたのである。

以上の三点が、春画に衣装が描かれた理由といえよう。

また江戸時代の春画には、こうした理由のすべてに共通して、色事を多彩にいろどる「かざり」の意識があった。しかも、その意識は男女の性愛の意識と重なり合う面をもっている。たとえば、辻惟雄氏は日本の「かざりの世界」について次のように話している。

かざりの世界の本質は蝶のように優美なものというよりも、蛾のようにおびただしい種類があつて繁殖力の強い生命力に富んだもの、それがかざりの本質ではないかと思ひます。それは人間の本能に結びついているので滅びることはありませんでしたが、しかし近代がそれを虚飾とか無用の長物であるとして虐待してきたために、かなり衰弱してきたという気がいたします⁽⁵⁾。

ここで言われている「かざりの世界」の本質とは、「繁殖力の強い生命力に富み」「人間の本能に結びついているもの」「近代がそれを虐待してきた」ということである。この本質は、どこか人間の性の営みを表しているかのである。何かをかざる意識も、男女が惹かれ合う意識も、じつにエネルギーで、人を惑わす魅惑を秘めている。その意味でも「性愛」と「かざり」は重なり合い、しかも、このふたつの情熱は春画の世界でより固く結ばれていく。

むしろ、この「性愛」と「かざり」は「風流」という概念を母体にしてゐる。しかも、その概念には「笑い」も含まれる。ここに、江戸時代の春画の本質が秘められており、春画といえば大胆な性表現に目が奪われがちであるが、じつはそうした生々しい表現のまわりに、じつに多彩な「風流」の側面がまたちりばめられているのである。

注

- (1) 初期(元禄期前後)の江戸春画から文化期までの約百年間に刊行された春画の約二千五百図(国際日本文化研究センターの春画コレクションによる)を分析した結果、性行為をおこなう男女の着衣比率は【表1】(本文二五八頁)のような結果となった。
- (2) 田中優子「春画の隠す・見せる」(『浮世絵春画を読む(上)』中央公論新社、二〇〇〇年、一一五頁)
- (3) 白倉敬彦『江戸の春画―それはポルノだったのか』洋泉社、二〇〇二年、一八四頁
- (4) 石上阿希「なぜ衣装をつけたままなのか」(『春画―江戸の絵師四十八人―』平凡社、二〇〇六年、四〇頁―四一頁)
- (5) 注(3) 前掲書、一七八頁
- (6) 岡崎義恵『日本藝術思潮 第二巻の上』岩波書店、一九四七年、二二頁
- (7) 辻惟雄『奇想の図譜―からくり・若冲・かざり』平凡社、一九八九年、二二五頁
- (8) 小西甚一「風流と風狂」(『日本文学と仏教 第五巻』岩波書店、一九九四年、二二七頁)
- (9) 注(8) 前掲論文、二三三頁―二三五頁
- (10) 郡司正勝「風流と見立」(『郡司正勝刪定集 第六巻』白水社、一九九二年、二四三頁―二四五頁)
- (11) 『狂雲集』(『二休和尚全集 第一巻 狂雲集(上)』平野宗浄註、春秋社、一九九七年、三三四頁)
- (12) 注(11) 前掲書、八頁―九頁

- (13) 『男色十寸鏡』(『近世文芸資料 第十』古典文庫、一九六八年、二七九頁)
- (14) 注(13) 前掲書、四五頁
- (15) 注(13) 前掲書、二五一頁
- (16) 注(6) 前掲書、三二六頁—三三四頁
- (17) リチャード・レイン「師宣と明朝の名作艶本『風流絶暢図』原寸複製」(『季刊浮世絵六四』画文堂、一九七六年、一〇九頁—一一頁)
- (18) 澁井清『初期板畫れんぼづくし』アソカ書房、一九五四年、二二頁—二四頁
- (19) 注(17) 前掲論文、一〇九頁
- (20) 澁井清編『元禄古版畫集英』古版畫研究學會、一九二六年
- (21) 林美一『艶本研究師宣』有光書房、一九六八年、一二七頁
- (22) 注(21) 前掲書、一〇八頁
- (23) 林美一『江戸枕絵師集成 勝川春章』河出書房新社、一九九一年、一二二頁
- (24) 『『蝶流謫考』(天保八年 一八三七)』(『統燕石十種(第一卷)』中央公論社、一九八〇年、三五七頁)
- (25) またこのことについては『竹洞画論』(享和二年 一八〇二)に「うき世又兵衛・菱川・西川が輩、皆当世風流の姿を画がきて其名を得たる者也」と記されている。
- (26) 郡司正勝「風流とやつし」(『郡司正勝刪定集 第六卷』白水社、一九九二年、二八四頁)
- (27) 『俳諧増補提要録』(『俳論作法集』博文館、一九一四年、三五

- 頁)
- (28) ほかにも評判記『たきつけ草』(延宝五年 一六七七)のなかでは「いでや彼の方相応しく、風流し事ども数へて見ん」と、「風流」の言葉を「おかしき」と読ませている。
- (29) 注(17) 前掲論文、一一一頁
- (30) 佐野みどり「風流・造形・物語—日本美術の構造と様態」スカイドア、一九九七年、五六頁
- (31) 植木行宣「小袖の風流」(『藝能史研究 第一四一号』藝能史研究會、一九九八年、一一五頁—一二二頁)
- (32) 注(7) 前掲書、二二三頁—二二四頁
- (33) 注(13) 前掲書、三一三頁—三一四頁
- (34) 丸山伸彦『江戸モードの誕生—文様の流行とスター絵師』角川学芸出版、二〇〇八年、一一六頁
- (35) たとえば、雛形本『新板小袖御ひなかつた』(延宝五年 一六七七)の跋文では「今亦當世の風流をあらため老たる若きそれ／＼にわかつて出之者也」と、先ほどの春画『まくら絵大ぜん』とほぼ同じ文面が記されている。ほかに、雛形本『友禅ひなかつた』(貞享五年 一六八八)の序文では「今様の香車なる物数寄にかなひ上は日のめもしらぬおく方下はとろふむ女のわらはにいたるまで此風流になれり」と記されている。また雛形本『新選當流相生雛かつた』(正徳元年 一七一)の序文では「花鳥風月の餘情華奢風流の正中をうつしおし」とも記されている。このことから「雛形本」が「風流」を意識して描かれたことがわかる。
- (36) 注(3) 前掲書、一八九頁

- (37) 『無名翁随筆』(天保四年 一八三三)に「吉兵衛師宣は、若年の時より江戸に移り居して、縫箔師を業とす」と記されている。
- (38) 丸山伸彦「小袖雛形本研究序章」(『日本美術史の水脈』ペリカン社、一九九三年、七三六頁)
- (39) ほかに西川祐信の春本では、『風流色貝合』(宝永八年 一七一〇)や『風流御長枕』(宝永七年 一七一〇)に「水葵」の着物模様が描かれている。
- (40) そのほか、「渦水と石懸」や「舟橋」などの着物模様が西川祐信の雛形本と春画に同時に描かれている。
- (41) そのほか、雛形本の趣向を用いた春画としては、杉村治兵衛による『小袖もやうまくら絵』(天和二年 一六八二)がある。そのタイトルからもわかるように、衣装模様の描写を意識した春画であり、当世流行のファッションがふんだんに取り入れられている。また西川祐信の春本『色ひいな形』(宝永八年 一七一〇)も雛形本や絵本と同じように「御所風」「侍風」「百姓風」「町風」「商職風」と世相風俗の様子を職種や身分に分けて描いている。
- (42) なお、国際日本文化研究センターの春画コレクションは江戸時代の春画を網羅的に収集しているため嗜好の偏りが少ないとされている。とはいえ、絵師によっては五作品に満たない数量しか所蔵されていないことがあり、その場合は五作品以下でも分析の対象に加えた。
- (43) 『反古染』(近世後期)、『続燕石十種 第一巻』中央公論社、一九八〇年、二二二頁
- (44) 『色道大鏡』(延宝六年 一六七八)、『新版 色道大鏡』八木書店、

- 二〇〇六年、四九頁)
- (45) 長崎巖「江戸時代中期の小袖意匠―小袖意匠における元禄期の意味―」(『MUSEUM No.47』東京国立博物館、一九八五年、一六頁)
- (46) また『守貞謄稿』(天保八年―嘉永六年 一八三七―一八五三)の「染織」には「晴服、男子ハ縞物ヲ専トス。女子ハ、小紋縞トモニ縮緬ヲ専トス。(中略) 男服藝服ニ至リテハ、三都男女トモ縞物ヲ用フ。」と記されている。
- (47) なお一点、春画における裾模様について簡単にふれておきたい。十七世紀末から十八世紀にかけて、「帯」の装飾がひじょうに豪華になり、そのため小袖の模様は帯の装飾を目立たせるために裾のほうへ後退していった。江戸時代の春画はこうした「裾模様」の流行的も的確に捉えており、明和、安永、天明期以降の春画にこの「裾模様」の衣装が数多く描かれている。
- (48) 国際日本文化研究センターの春画コレクションによる分析。
- (49) 江戸時代の衣装と性差の関係については、春画のみならず、詳細な検証が必要である。たとえば、森理恵氏は『桃山・江戸のファッションリーダー―描かれた流行の変遷』(塙書房、二〇〇七年)のなかで「小袖・振袖の模様には、女性男性の区別はあまりなく、振袖と小袖の区別そのもののほうが重要であった」(一二五頁)と指摘している。
- (50) 早川閑多「春画と歳事」(『浮世絵春画を読む(上)』中央公論新社、二〇〇〇年、一七四頁―一七六頁)
- (51) 辻惟雄・高階秀爾ほか「日本をかざる―装飾にみる日本の心」

『日本の美学』第一八号、ぺりかん社、一九九二年、五九頁）